

熊本大学学術リポジトリ

Kumamoto University Repository System

Title	中国文人画の近代化：豊子愷作品における伝統モチーフの応用
Author(s)	西槇，偉
Citation	文学部論叢， 8 7 (文学篇)： 9 7 - 1 2 1
Issue date	2005-03-20
Type	Departmental Bulletin Paper
URL	http://hdl.handle.net/2298/9330
Right	

中国文人画の近代化

——豊子愷作品における伝統モチーフの応用——

西 楨 偉

Reformation of Chinese Literati Painting

Traditional Motives in Feng Zikai (1898-1975)'s Works

Isamu NISHIMAKI

謝詞

In this paper, I examine Chinese traditional motives in Feng Zikai's works, and reveal Feng's reformation of traditional arts. There had been a few pieces based on traditional motives among his early works. However in the 1930's after the painter's rediscovering Chinese tradition, these numbers increased. Several characteristics of these paintings can be found, including, (1) Feng adopted the composition techniques of European art. (2) When there is similarity between traditional motif and the foreign arts, Feng's production is more abundant. Foreign impulses are important even for the reformation of tradition. (3) Receiving the expression of Literati painting, Feng attempted to simplify it, change the motif into modern, and choose the point of view Pingyuan (平遠) which is similar to the European perspective.

Keywords

FENG ZIKAI, REFORMATION OF TRADITION, CHINESE TRADITIONAL ARTS, LITERATI PAINTING, MUSTARD SEED GARDEN
MANUAL OF PAINTING

はじめに

一 『芥子園画伝』再発見

二 「額縁」に収められた文人画

三 イメージの連鎖

四 視点の変化

五 伝統モチーフの再生

結びに

はじめに

近代中国の文学者そして画家として知られる豊子愷（一八九八—一九七五）の画業はさまざまな観点から再評価されている。竹久夢二（一八八四—一九三四）、ジャン・フランソワ・ミレー（一八一四—七五）、フィンセント・ファン・ゴッホ（一八五三—九〇）などの作品にその創作の図像源泉があることも明らかになってきた^{注1}。豊子愷作品はそれまでの中国絵画には見られなかったモチーフ、表現手法を取り入れ、モダンな絵画として迎えられたのである。そのように、外来の要素が多々見られるわけだが、豊子愷作品と伝統絵画の間に関連はないのだろうか。西洋美術研究を行ないつつも、彼は伝統美術を強く意識していた。とくに、一九三〇年代に入ってから、中国美術の優位を主張するにいたった彼は、伝統モチーフをみずからの作品によりがえらせていった。豊子愷作品は中国伝統美術からも多くのものを受け継いだといえるのだ^{注2}。

本論では、豊子愷作品における伝統モチーフの応用を具体的に検討していきたい。そうして、西洋美術の衝撃を受け止めた上で、彼がどのようにに伝統絵画を変革しようとしたのかも明らかにするであろう。

一 『芥子園画伝』再発見

豊子愷は一九二五年、文学研究会の機関誌『文学週報』に文学的な味わいを特色とする作品を発表し、画家として知られるようになった。文学的絵画であること、毛筆を用いた創作であることなど、その初期作品にはすでに伝統絵画の特徴を備えていたことがうかがえる。しかし、当時の彼は西洋美術の教育、研究を精力的に行ない、伝統美術には視線をあまり向けなかった。その初期作品のモチーフには伝統的なもの数は多くない。

それでは、彼はいかに伝統を再認識するに至ったのだろうか。ここでまずその経緯を整理しておこう。

李叔同（一八八〇—一九四二）に西洋美術の手ほどきを受け、一九二一年に日本留学に赴いた豊子愷は、日本で『東洋』美術研究の機運に触れたことや、『夢二画集』に出会ったことなどに、その伝統美術再発見の遠因がある、と

筆者は論じたことがある^{〔註3〕}。しかし、帰国後彼は一九二〇年代末まで西洋美術の紹介に尽力し、それに関する著訳

書も多く、その間中国美術に言及したのは論文一篇にすぎなかった^{〔註4〕}。そこで、彼は西洋美術との相対比較を試み、

中国美術変革の必要性を説いた。つまり、伝統美術への意識が顕在化したのは、一九三〇年代以降ということになる。それは西洋美術研究を通して、中国美術の優位という結論に達し、彼は中国伝統美術の再発見に至ったという背景がある。彼が著したゴッホの評伝『谷訶生活（ゴッホの人生）』（一九二九年）や『中国美術在現代芸術上の勝利（現代芸術における中国美術の勝利）』（一九三〇年）などがそれを裏付けるものである^{〔註5〕}。

そのように、一九三〇年前後、豊子愷は伝統美術を再認識するようになったわけだが、そこで彼は何を伝統と見なし、再発見したのだろうか。それは彼が再三みずからエッセーで言及した『芥子園画伝』（王概ほか編、一—四集、一六七九—一八一八年）にほかならない。

文人画手本『芥子園画伝』は豊子愷にとって、子どものころの絵画教科書であった。しかし彼が西洋美術を志すよ

うになってから、それが一転して彼の嫌惡の対象となつた。「芥子園画伝」を嫌う理由は、「我的書『芥子園画譜』(私の一冊、『芥子園画伝』)(一九三五年)によれば、流布のテキストが粗惡な複製であることと、絵画学習は自然を師とすべきであることの二点が挙げられている。五四新文化運動期の反伝統思想に絡まって、豊子愷は従来の絵画学習法「臨模」を批判し、西洋的写真、写生法を取り入れようと訴えた。それゆえ、文人画手本代表格の『芥子園画伝』が嫌惡されたわけである。

しかし、後年豊子愷は『芥子園画伝』をみずからの藏書中のもつとも高価な図書として購入した。『芥子園画伝』に対する彼の見方に変化が生じたのだ。その間の事情を彼はエッセー「我的書『芥子園画譜』」で吐露し、そこで『芥子園画伝』を見直すきっかけを、次のように述べている。

ある日、たまたま蘭が描かれた掛け軸のそばに、本物の蘭の花が置いてあつた。私は実物と絵をしばらく見比べてみた。すると、中国絵画の象徴的な手法が、本当に巧妙だと感じた。蘭の花には似ても似つかないのに、蘭のあらゆる特徴を力強く捉えている。それはむしろ漫画の手法に近く、石膏デッサンのような写実的な描き方よりずっと輕快だ。それからというもの、私は中国絵画にだんだん好感をもつようになった。『芥子園画伝』への輕蔑の氣持ちも薄れていった。(注1)

中国絵画の象徴性を感得し、眼差しの変化を示す格好の挿話である。しかしながら、見方の変化が生じた時期は何時なのだろうか。それは「ある日」にちがいないが、この「ある日」を特定するのは難しい。なぜなら、彼は類似の挿話を幼児期の体験としても、すでに「中国画与西洋画(中国画と西洋画)」「(一九二七年)で語っているのである。

『芥子園画伝』に描かれた蘭を見ることにより、蘭の美を認識し、それが彼にとって中国絵画の理解の第一歩だったという。(注2) よって、見方の変化は一九二七年頃に起きたと考えることもできる。ともかくその後、『芥子園画伝』を

見かけると、彼は丁寧に紐解くようになり、ついに有正書局から出た精巧な複製版（一九三四年）を入手したという。

二 「額縁」に収められた文人画モチーフ

『芥子園画伝』を購入してから、豊子愷はそれをみずからの創作に生かしていったことはいまでもない。ところが、伝統モチーフの応用は数は多くないが、初期にさかのぼる。

『文学週報』に発表された豊子愷の初期作品は文学作品の挿絵ではなく、独立した絵画であった。のちに『子愷漫画』（上海開明書店、一九二六年）に収められた、それらには竹久夢二やゴッホの作品から構図、モチーフを摂取したと思われるものが含まれる一方、中国伝統絵画を下敷きとするものもある。

まず「世上如儂有幾人？（わたしのうちに気楽な人はそうまい）」（図版1）を見ることにしよう。穏やかな水面に船を浮かべて釣りをする人物を描いたものである。頭に笠、上半身には蓑を被り、釣竿は水面に平行し、釣り糸は垂直に垂れる。人物後方は魚籠ではなく、画題にとられた詩句の前後から、酒つぽと見ることができ^{注3}。画面右上方には画題の詩句、下方には「TK」というサインが軽快洒脱な線で書かれている。

本作品を『芥子園画伝』所収の《湖光上緑簑（湖光、緑の蓑に映えて）》（図版2）と比べてみると、モチーフ、構図の継承関係は一目瞭然である。豊子愷の釣り人は船に乗り、酒つぽを携えているのに対して、『芥子園画伝』では水辺に座る釣り人を描き、後方に魚籠を置く。そうした違いが見られるものの、人物の向き、ポーズ、服装、簡略なあごひげ、平行線として描かれた川面の波紋まで、共通点が多い。

豊子愷が『芥子園画伝』のモチーフを踏襲したのであるか。彼が同書を購入したのは一九三四年でこの作品を書いてからのことである。ところが、それまでに同書の翻刻を仔細に見ることもあったと、同エッセー（『我的書『芥子園画譜』』）で述べているのである。有正書局より先に出版された翻刻は一九二四年（上海天寶書局）と一九二一年

（上海千頃堂）、一九一九年（周府臨、石版刷り）などと複数あり、豊子愷はこれらの版本を目にしたことになる。よって、『文学週報』掲載の作品を描いた時期に、すでに『芥子園画伝』からモチーフを借用した可能性は否定できない。そうしたモチーフの応用を初期作品の〈無言独上西楼、月如鉤（ひとり西楼にたたずみ、月は鉤のよう）〉（今夜故人来不来、教人立尽梧桐影（今宵友人は来るのだろうか、私は梧桐の蔭に立ち尽くしている）〉（幾人相憶在江樓（川辺の樓閣で郷愁にひたつて）〉の数作に見ることができる。前の二作はそれぞれ『芥子園画伝』所収の〈負手式（後ろ手を組む図式）〉（秋山負手行（秋の山を後ろ手組んで歩む）〉の人物ポーズ、後の一作は水辺の樓閣という構図の一部を取り入れたと思われる。豊子愷がいかにか活用しているかについては後述することにして、ここで指摘しておきたいのは、豊子愷の初期作品では文人画のモチーフを「額縁」に収めているということである。

これらの作品は枠線に特徴がある。多くは毛筆のタッチを生かした四角形であるが、枠取りが類型化し、安定していく中後期作品に比べても、初期作品は多種多様で際立つ。円形、不規則な四角形もまじえた、これらの作品において、意識して枠線に工夫がなされているといえよう。こうした自由な手法は洋画の「額縁」に由来するものではないだろうか。西洋美術を習得しようとし、日本留学まで経験した豊子愷は帰国後、油絵を描く画家になることをあきらめたものの、洋画の構図と中国絵画のモチーフ、毛筆のタッチを生かした表現などを融合しようとしていたのである。キャンバスを自由に切り取り、空間を形成する構図法を彼は初期作品に実践したと見ることができる。たとえば、画題となる詩句を画面より排除し、画面の外に配したり、サインを「TK」と小さく洋風にしたりしている。また、豊子愷にとって、竹久夢二作品の構図が参考になったことも指摘されている通りである^{注9}。

と同時に、その構図法には篆刻を思わせる側面も見落とせない。毛筆のタッチによる枠線は、取り外すことができる洋画の額縁とは異なり、画面の一部となっている。枠線の肥瘦、かすれ、切断などが表現の一部であり、画面構成に関わる。篆刻にも見られるそうした特色を、豊子愷は取り込んでいるのだ。

三 イメージの連鎖

『芥子園画伝』入手後、それが豊子愷作品の図像ソースとなった。「それを購入したのは、臨模のためでなく、読むためだ」という彼には、たしかにすぐそれとわかるような模倣作はほとんど見られない。しかし、さまざまに変容させながらも、『芥子園画伝』の影をその作品に見出せる。中国伝統絵画変革の試みも『芥子園画伝』を通してなされたのである。それは外来の刺激とはけっして無関係ではなかったことも、ここで見ることにしたい。

まず、『勞人無限意、訴与老樹知（幾多の艱難辛苦を、老樹に訴える）』（図版3）と『夢二画集 秋の巻』（一九一〇年）所収の作品（図版4）とを照らし合わせると、人物ポーズを含め両者の間に多くの類似点が見出せる。人物の足元に傘と荷物があることも共通しており、樹幹の輪郭をとともに筆の力強いタッチで描き、季節感の表現も同じと見ることができよう。夢二が三日月を描き入れたのに対し、豊子愷は沈む夕日を描いたという違いもある。夢二作品は巻頭に置かれ、画題はない。しかし、旅の途上にある兄から妹への、消息文の形をとった夢二の文章はその直後に見える。「十月十七日認——／秋も深くなり候」で始まるその文中、旅の寂しさを「幾山河越えさりゆかば寂しさの／果てなむ国ぞけふも旅ゆく」という若山牧水（一八八五—一九二八）の和歌に託している。したがって、夢二の絵は和歌と響きあうものであり、それを豊子愷が読み取ったうえで、みずからの詩的な題をつけたと考えてよいだろう。よって、豊子愷作品には夢二との共鳴があった。『勞人無限意、訴与老樹知』は夢二作品を下敷きにしていて、いいってもいいだろう。

豊子愷には同一モチーフをもとに多くの作品を描くという特徴があるが、それがこの「大木のある人物図」においても遺憾なく発揮されている。まず、制作時期が比較的接近する『子愷近作画集』（一九四一年）、『客窓漫画』（一九四二年）、『画中有詩』（一九四三年）に複数見られる。『子愷近作画集』には『流離（さすらう）』（夢江南（江南

を夢見る)》《吾家(我が家)》《MEDITATION》《更生(新生)》があり、それぞれ大木の下に戦乱を逃れる途上休憩する家族、背を樹幹にもたれて書見する人物、大木とそのもとにある家を眺める人物、大木の下に座り休憩を取る人物が描かれている。現代読書人風の人物がよく見られ、単独で描かれたものが多い。翌年に出された「客窓漫画」になると、《閑居非吾志、甘心赴国憂(わが志は閑居にあらず、国難に赴くつもりだ)》《人世幾回傷往事、山形依旧枕寒流(人の世は思い出しては心を痛めることばかり、寒々とした流れを枕に眠る山の形は相変わらずだ)》《夕陽無限好(夕日に心惹かれて)》はいずれも詩句を画題としており、大木を川辺に配置し、思いに耽る人物が川を眺めている。また、『画中有詩』でも《夢与松根乞茯苓(夢の中で松の根に茯苓を乞う)》《人閑雲不閑、松辺自来去(人はのどかでも、雲は松の木をめぐって去来する)》《駐馬千年樹根、望停雲兮思君(千年老樹の根元に馬を止め、上上にとどまる雲を眺めては君を思う)》などと、詩句を題とするものがほとんどである。制作時期が近いもので、上記画集のほかにも《家書(家族への手紙)》(一九四二年)や《將軍獨立大樹下(將軍は独り大木のもとに立つ)》《「豊子愷画存」一九四八年》も同一モチーフの類似作として挙げられる。

こうして、豊子愷は多く制作したわけだが、一方の夢二も大木にもたれたり、または寄って立つ人物を繰り返し描いた。たとえば、『夢二画集 冬の巻』所収の作品(図版5)や『夢二画集 夏の巻』に見える《ALONE》(図版6)がそれぞれ大木の樹幹の横に立つ男、女の単身像を描いている。特に後者は豊子愷の《MEDITATION》(図版7)に影響を与えていよう。豊子愷も樹幹を二本、人物の背後に配置し、地面を表す画面中央に見える線の書き方、遠景の位置もほぼ共通し、画題のつけ方までもにローマ字を使用しているのである。人物の性別とポーズに違いが認められるのも否定できない。が、樹幹によって立つ優美な女性の姿を豊子愷が見落としたわけではなかった。それを彼は《山有木兮木有枝、心悦君兮君不知(山には樹木があり、樹木には枝がある。あなたに気があるのに、気持ちは伝わらない)》《「子愷漫画全集之一・古詩新画」一九四五年》に応用していると思われる。構図に違いもあるが、女性の体の曲線を長い服によって表現し、双方とも「女性の孤独」という画意も一致する。

とはいえ、豊子愷はけつして夢二作品のみによって創作の契機を与えられたのではなかった。前述作品中の人物には現代読者が単独で描かれたものが多く、また松の太木を描いた作品が複数あることに注目したい。これらは「芥子園画伝」所収の《撫孤松而盤桓》（孤松の幹に手を置いて佇む）（図版8）を踏まえたものではなかるうか。

《撫孤松而盤桓》では、松に寄りかかる古風な衣装の文人が遠くを眺めている。松の木は「意志の強さ」または「長壽」の象徴であつてみれば、佇む文人の志の高さを表現していると見ることが出来る。画題の詩は「帰去来辞」に由来し、この文人は陶淵明のように節を曲げない、高潔な隠者と思われる。豊子愷はそこから人物ポーズをとらなものの、作品《夢与松根乞茯苓》（人閑雲不閑、松辺自来去）（図版9）ではいずれも、山水間に身を置く隠者風の人物を描いている。松は画題の詩にあることはもちろん、画面においても《撫孤松而盤桓》と同じように重要な位置を占める。

つまり、このモチーフは夢二作品と「芥子園画伝」所収の《撫孤松而盤桓》に立脚したものだといえる。が、それだけにとどまらず、図像の連鎖はミレー作品までつながるのだ。ミレー評伝の抄訳を書いた豊子愷が底本にしたと思われる森口多里「ミレーー その生活及び芸術」（一九二二年）に《落葉時》（図版10）という題の作品がある^{註10}。

帽子をかぶった羊飼いが樹幹に背をもたれて立ち、野を眺めている。夢二の《ALONE》と見比べると、構図が比較的に近似したものといえる。野を俯瞰する人物は樹木のある丘に立ち、眼下に野が広がり、遠景に樹木が見える。人物の背後に斜めに延びる樹幹があること、樹幹が重なり合っていること、空から落ち葉が舞い降りていることも共通する。

また、帽子をかぶった男性の後姿と樹幹を描いた夢二の《雪の暮》（図版11）を見れば、ミレー作品との関連がいつそう明白に見て取れよう。夢二は人物を画面中央に配しているが、それはミレー作品にある羊を省いたため、画面構成の必要から人物を中央に移したと考えられる。そのうえ、人物の服装、木にもたれて立つポーズ、画面右に複数の樹幹を置くなどの共通点がある。季節を冬に改め、人物背後の樹木を減らしたことにより、夢二作品ではよりいっそ

うの寂寥感、孤独感が表現されている。

夢二にあつては、この数作は同一モチーフを意識した連作であり、モチーフもミレーから借用した可能性が高い。

というのも、《落葉時》は「ミレー（ジャン・フランソワ）名画全集」（白馬会編纂、第一輯、一九〇三年）に《落葉》として収録されたことから、彼はそれを見ることができたはずだからである（後註）。

ミレーにひかれていた豊子愷も、この《落葉時》を見たと思われる。彼も帽子をかぶった男性人物像を描いたのである。それは《駐馬兮双樹、望青山兮不帰（双樹のもとに馬を留め、青山をいつまでも眺めている）》（前掲「子愷漫画全集之一・古詩新画」）である。構図そのものは夢二やミレーとは異なるものの、大木の下に立つ人物図が中心モチーフにはちがいない。旅の辛勞でなく、風景の美しさのために立ち止まるのだと、画題の詩句は説くが、馬も旅を示すものとすれば、表現は《勞人無限意、訴与老樹知》と重なるところがある。

以上のように、豊子愷作品が受けた影響は単一なものではなく、複合的だといえよう。彼は夢二とミレーの共通性を見抜き、さらに同モチーフと中国伝統絵画との類似性も認めたらうで、さまざまに描いていた。

それでは、表現の意味や象徴性はどのように変貌を遂げたのだろうか。

豊子愷の描く人物には現代の隠者という側面が認められ、その点では伝統美術の表現を受け継いでいる。しかし一方では、《勞人無限意、訴与老樹知》で表されているのは現代人の孤独である。作品の人物は現代風の男性であり、彼は沈みかかる夕日を眺める余裕もなく、旅の辛勞を訴えるかのように老樹に頭からもたれている。足元に荷物と傘があり、旅の途上にあることを示す。木の葉がまばらで、衣装からも季節は冬であろう。草が風になびき、行く先に人家も見えない。旅のつらさ、孤独がよく描かれ、それが人生の象徴ともなる。

このような意味変容がなされたほか、豊子愷の筆により大木は家、平和な暮らし、そして国家のシンボルともなった。

豊子愷は大木のもとで暫しの休息をとる疎開者家族を描き、また大木のもとにある我が家を夢に見、絵に描いた。

大木が平和な家居を表すための重要なモチーフとなった。そうした作例は多々あり、とくに『子愷漫画全集之一・古時新画』（一九四五年）には多数収められている。〈屋辺松樹經春長、棲鳥不知巢漸高（家の横の松の木は春が来るたびが大きくなるが、巢をかける鳥はそれには気づくふうもない）〉〈唯有君家老松樹、春風来似未曾来（春風が吹いても、そ知らぬ顔をするのはお宅の老松だけ）〉〈松間明月常如此（松の間に見る月はいつもこうだ）〉〈小亭閑可坐、不問誰家（どのお宅の東屋だろうか、しばらく休んでいこう）〉〈客来不用几席、共坐千年樹根（客が来ても机や椅子はいらず、ともに老松の根元に座る）〉〈一枝紅杏出牆来（杏の花咲く枝が壁を越え、外にぬっと伸びて）〉〈溪家老婦閑無事、落日呼婦白鼻豚（川辺に住む老婦はつれづれに、夕日沈むころに鼻の白い豚を呼び戻す）〉〈中庭樹老閨人多（中庭の老木を見に来る人が多い）〉などが挙げられ、制作時期はいずれも一九四〇年ごろである。この時期、画家みずから戦争避難民として、中国の内地を転々としていたゆえ、家への憧れがよいよ募ったであろうことは容易に想像できる。

さらに、大木が「国家」のシンボルとなったことについては、豊子愷はエッセー「中国就像一棵大樹（中国は一本の大木のようにだ）」（一九三九年発表）に記している。一九三七年、日中全面戦争勃発後、彼は故郷浙江省石門を離れ、江西省、湖南省長沙を経て、翌一九三八年武漢に滞在した。その折、武昌の田園地帯を散策中、彼は幹を断ち切られながら枝を盛んに伸ばそうとする大木を見かけ、それに触発されたという^{（注12）}。その大木を、国土を日本に侵略される中国、あるいは戦災に阻害されるさまざまな事業の象徴として、彼はとらえるに至る。そうして描かれたのは〈大樹被斬伐、生機並不絶。春来怒抽條、氣象何蓬勃（大木が断ち切られても、生命は脈々と続く。春には枝を盛んに伸ばし、生命力を見せ付ける）〉（図版12）である。樹下に子ども二人が立ち、背の高い女兒が切られた幹を指差している。二人は明らかに、国家にとって新たな力となる国民であろう。

同モチーフの作品に〈更生（新生）〉（一九四一年）〈將軍独立大樹下（將軍が一人大木の下に立つ）〉（一九四八年）がある。前者は樹幹を断ち切られながらも枝葉を茂らせる樹を画面中央、その横に小さな樹を一本描く。後者は大木

の下に立つ軍人を描き、祖国のために戦うという解釈を許容するといえよう。

国家を象徴する大樹は人民共和国成立後も、豊子愷の作品に登場する。《蚩蚩撼大樹、可笑不自量（アリが大木をゆするのの身の程知らず、笑止千万だ）》（一九五七年）は大木に登るアリの群れを描き、当時の政治を反映する標語の絵解きである。《革命勝跡（革命遺跡）》（一九六一年）、《飲水思源（水を飲むとき源を思う）》（一九六三年）は実景を思わせるが、描かれた大木に政治体制への賛美を見て取ることは難しいことではない。大木はゆるぎなく、さまざまな恩恵を与える存在であり、それゆえ体制への賞賛や期待を表すモチーフとして用いられた。他方、同じ時期に、大木の下で遊戯をする子どもを描いた作品も複数見られ、それらは「平和な家」のイメージを継承するものであろう。以上のように、豊子愷における伝統モチーフの応用は外来の刺激を伴って行なわれたという特色がある。ゴッホ作品から影響を受けた形で、豊子愷が伝統絵画を再生させたことについては、別稿で触れたことがある^{〔註1〕}。複数の図像ソースをもとに、新たな意味合いを含め、豊子愷の作品が誕生するのだ。それらは伝統と異文化の遭遇の結果といえるが、そこにある伝統はすでに変容を遂げていると思われる。以下において、豊子愷によって中国美学がどのように刷新されたのかを考察したい。

四 視点の変化

『芥子園画伝』所収《携手式》（図版13）と豊子愷《我們的飛機（我が軍の飛行機）》（図版14）または《相逢不用忙相去、明日黄花蝶也愁（久しぶりに会い、すぐ帰るに及ばない。明日に菊の花が咲けば、蝶の命はいくばくもないのと同様、月日がめぐるのは速いのだ）》（図版15）と比較してみよう。豊子愷の二作品についていえば、前者では味方の軍機を友人に指し示し、抗戦における団結を暗示し、後者では友人と再会する喜びに重点が置かれている。両者の意味する内容には隔たりがあるにせよ、人物ポーズの差異はわずかであり、同一モチーフによる作品とみなしうる。

このモチーフも豊子愷がたびたび描いたもので、来客を引き留めたり、酒を飲み友人を誘ったりなど、親密な情感を表す作品に用いられた。

一方、《携手式》は向かい合う二人の長衣をまとった人物を描き、彼らは古風な髪形をし、顔を上げているほうは左手に杖を持ち、腕をやや挙げ方向を指し示すかのようである。杖は豊子愷作品では長ギセルとなり、指し示すというポーズも背中を見せる人物のほうに変えられた。《携手式》では、二人が手を取り合うように描かれるのに対して、豊子愷は肩に手を置くようにし、より明快に見える。もちろん、手を取り合うポーズが応用された作品も豊子愷に見られるのだ^{注15}。さらに、《携手式》の人物位置、向きも豊子愷作品と一致し、後者は民国期当時の服装に改めたものの、人物はともにズボン姿ではなく、長衣を着ているのも《携手式》の名残であろう。よって、このモチーフが《携手式》にもとづく^{注16}と見て間違いない。

では、《携手式》に依拠しながら、豊子愷はどんな新たな作品世界を創造しえたのか。まず、『芥子園画伝』所収の人物手本は山水画の点景としてのものであり、それを独立した人物モチーフと見なしたことが彼の功績であり、中国文人画が人物を重視する方向へ踏み出したことになる。また、前述した服装や所持品、ポーズの違いはむしろ表面的で、中国美学にとって重要なのは視点の変化ではないだろうか。《携手式》のように『芥子園画伝』人物画手本は、山水画の俯瞰視で描かれている。豊子愷はその斜め上方にある視点を地面に立つ人間の視点の高さに下ろしたのだ。そのため、二人の人物の足元と頭の位置に修正が加えられた。

そうして、豊子愷は俯瞰視をとらないのだが、彼が採用したのはどのような視点だろうか。西洋美術修業により、彼は遠近法を理解し、中国絵画には遠近法に合致しないところがあると指摘したこともある^{注17}。しかし、彼の作品はといえば一点透視図法を必要とするものではなく、厳密にそれに従うものでもなかった^{注18}。彼が多く用いたのは、伝統絵画に見られる平遠視ではないかと思われる。それは、中国絵画においても、また西洋遠近法に近いという意味でも、より写実的な効果が得られるからにはかならない。ところが平遠視を用いても、豊子愷の作品は伝統絵画とは

かなり異なるものとなつていった。点景にすぎない人物をクローズアップして人物画としたり、山水の中にあつても人物の占める比重が増したりしていき、ここにも豊子愷の伝統革新の試みがあるのだといえる。

なお、豊子愷が《携手式》に着眼した理由はなんだろうか。まず、親愛の情を表すモチーフとして、豊子愷はゴッホの《ふたり連れのいるはね橋》（一八八八年、TH130）をもとに肩を組む人物画を多く制作したが、《携手式》はそれに非常に近似している。それゆえに、豊子愷により再評価されたという可能性がある。また、文人同士の友情は古典文学によく見られるテーマであり、そこから摘出し画題とするのは豊子愷にはけつして難しいことではなかった。

《携手式》とともに、豊子愷は『芥子園画伝』所収の人物手本画の多くをみずからの作品に生かしていった。たとえば、《同行式》は《天末涼風送早秋、秋花点点頭（秋を知らせる野末よりの風に、尾花はしきりに頷いて）》（一九四七年）に、《担行囊式（行李をになう図式）》は《春雨》（一九四六年）に、《濯足万里流（万里の流れに足を濯ぐ）》が《山澗清且淺、可以濯我足（溪流は浅いが清らかで、わが足を濯ぐのによい）》（一九四三年）に用いられ、応用例はほかにも多々あり枚挙にいとまがない。（注17）

五 伝統モチーフの再生

戦争による疎開がきっかけとなり、豊子愷は中国内地の山水風景に開眼し、それを作品にとり入れていった。実景に触れたことが制作の原動力となつたであろうが、作品の圖像源泉はやはり『芥子園画伝』にあつた。豊子愷の山水風景画に見られる山石、瀧、樹木、人物など多種多様なモチーフは、『芥子園画伝』に負っているのである。

なかでも、山頂の人物画を豊子愷は偏愛した。このモチーフも早くから彼の作品に現れていた。《幽人（三）》（一九二七年）は切り立つ崖の上にヴァイオリンをもつ女性を描き、同じく《幽人（四）》（同年）も丘の上の人物単身像で、男性と見られる人物も楽器を手にしている。この二作品には毛筆のタッチは用いておらず、山は黒のシルエツト

で、水面や山頂への道はベン線の線で描かれた。ヴァイオリンをもつ女性はスカートを履き、モダンな洋装姿であり、ポーズも山水画でなく洋画の人物を思わせる。しかし、山上の人物図自体は山水画のものにほかならない。

山水自然のなかでの演奏は文人画によく描かれたモチーフであった。溪流を前に琴を奏する人物図は『芥子園画伝』にもあり、琴を抱えた書生を従え山に登る文人など、同類の作品は文人画手本『八種画譜』（明末）にも多数見られる。それらには中国の音楽美学、自然観が表出され、豊子愷がそれを受け継いだことになる。豊子愷がこのモチーフを好んだのは、彼の音楽愛好や文学、美術、音楽といったジャンルを融合させようとする嗜好にもよる。

モチーフや構図のほかに、技法はどうであろうか。次の作例を見れば、影響を蒙ったことは間違いない。『NAMELESS SORROW』（図版16、17）と題された連作のひとつに、山上の人物を描いた作品がある。同一の構図を豊子愷は、『芥子園画伝』購入の前と後にそれぞれ描いており、それらに描法の違いが明白に認められる。『学生漫画』（一九三一年）所収の（図版16）は、山の輪郭を線で簡略に表すのに対し、『子愷漫画全集之三・学生相』（一九四五年）所収の（図版17）では、山に立体感を与えられた。そこで山石表面の質感や地形のくぼみなどを短線や点を用いて表現している。周知のように、皴法しつぽうといわれる技法であるが、『芥子園画伝』にも多くの手本画がある。

山石の表現はやがて広汎に応用され、人物中心であった豊子愷作品に山水風景画は増えていく。しかし、豊子愷はそのまま模倣せずに、伝統技法に改良を加えようとしたのである。その試みを、〈只是青雲浮水上、教人錯認作山看（水面に浮かぶ雲が、ついつい山に見えてしまう）〉（図版18）を例に見ることにしたい。作品では、奇岩のある水辺で、人々は岩や遠くの雲を眺めている。画題から雲と岩の造形的な類似を図示しようとしたものとわかる。画面で視覚に訴えるものは、なによりも奇岩の描写ではないだろうか。同題の作品は『豊子愷漫画全集』（一九九九年）に四例あり、そのうちの三例までが奇岩を描いている。奇岩怪石の描写を主眼におく作品は豊子愷に多々あり、その描法は『芥子園画伝』といかなる異同が見られるだろうか。

〈只是青雲浮水上、教人錯認作山看〉は岩が高くなるほど斜めに右方へせり出し、岩の層もやや傾斜している。一

方、『芥子園画伝』所収蕭照（南宋）の画手本（図版19）も奇岩をモチーフとし、両者を比較してみよう。後者も岩の形が高くなるにつれ、重心が左方へずれていき、岩の層もやや斜めに描かれるなど、前者とは左右を反転させた形と見ることが出来る。したがって、豊子愷は『芥子園画伝』のモチーフを部分的に借用したのだといえる。そうした継承関係より、ここでは豊子愷がいかに『芥子園画伝』の表現を変容させたかに注目したい。前者の奇岩描写は後者に比べ著しく簡素化されていることが明白であろう。もちろん、それが版画であるため、彫版の段階で毛筆による細部のタッチが削られたということも考えられる。しかし、毛筆のタッチをとどめた作例や、豊子愷の山石作品全体についても、表現が伝統絵画のそれより簡素化、単純化されたという特徴が認められるのである。

『芥子園画伝』の岩石描法と比較して明らかのように、豊子愷は伝統絵画の表現（構図や技法）において試みたのは、『単純化』であった。彼は意図してそれを行ったと思われ、それが中国美学変革の課題に対する彼の答えの一部でもあった。

現代西洋芸術に対する中国の優位を論じた「中国美術在現代芸術上の勝利」（一九三〇年）で、豊子愷はポスト印象派の画家たちに及ぼす、東洋美術の影響に言及したところで、ポスト印象派と中国絵画の共通点を挙げている。それは、「線の雄弁」「静物画の独立」「単純化」「畸形化」の四点である。そこで豊子愷はマティスを例に、細部の描写に拘泥せず、明快な線を用いるポスト印象派絵画の「単純化」を説き、それが東洋絵画の特徴に接近したのだと述べた。それは同時に、中国絵画の特徴を西洋絵画との相対化の中で抽出したということでもある。

同論文の文末で、豊子愷は中国絵画に対するみずからの疑問を提示する。彼は中国絵画の現状に満足していたわけではなかった。そこで彼は、人物画の題材を古風なものから現代に改めるべきだとし、自然山水の描写も「単純化」「畸形化」の手法で革新すべきことを示唆している^{（註10）}。古人でなく、現代人を描くことは豊子愷作品に一貫しており、自然描写においても《只是青雲浮水上、教人錯認作山看》のように、「単純化」が試みられたのである。

結びに

ここまでは、豊子愷の画業における伝統モチーフ、技法の応用、変容などを概観してきた。最後に、それが彼自身、あるいはその西洋美術受容などにとって、どのような意義があったのかを考えてみたい。

一九二〇年代半ばより、西洋美術の教育、研究を盛んに行なっていた彼は、一連の詩画作品を文学雑誌に掲載し、画家としても注目された。その初期作品にすでに伝統モチーフが含まれていたことは特筆すべきである。画家デビューの時点から、彼は中国伝統美術と洋画の表現方法——自由な構図、人物を重視したモチーフ選び——とを融合させようとした。彼は文人画の人物を「額縁」に収めてみたのだ。一九三〇年代に入ってから、その西洋美術受容に姿勢の変化が現れ、彼は西洋に対する中国美術の優位を唱えた。本論により、彼のそうした方向転換をその絵画作品においても見出すことができた。

一九三四年、豊子愷はそれまでに嫌惡の目で見ていた『芥子園画伝』を購入した。この出来事は、彼の伝統美術再発見を示すものといえよう。購入後、人物中心であったその作品には山水風景など伝統モチーフを用いたものが増えていった。その伝統再生には外来の刺激をも伴っていたという特色がある。たとえば、本論では豊子愷が多く描いた大本のものと人物像については『芥子園画伝』、竹久夢二、ミレーなどの間で図像イメージの響応があったことが見られた。視覚芸術における影響関係は単一ではなく、複合的な場合もあるのはむしろ自然なことであろう。

以上、様々な作例をとりあげたが、伝統モチーフや技法にもとづく豊子愷の作品総数はかなりの数に上る。したがって、ミレー、ゴッホ、竹久夢二と並んで中国伝統美術、とりわけ『芥子園画伝』も豊子愷の図像源泉であった、といっていいただろう。伝統を踏まえながらも、彼は古風な人物を一掃し、西洋美術に見られる多様な人物表現を吸収して、現代人を描き続けた。また、地面に立つ画家による一点透視図法に近い平遠視を採用し、クローズアップの手法によって、より実在感が表現できるようにつとめたことも彼の功績に帰せられよう。さらに、技法についても煩瑣な描法を

排して、「単純化」を実行したことも特筆に価する。

西洋近現代美術の研究を経て、『芥子園画伝』を再発見し、中国伝統絵画の再生を試みたことは、豊子愷にあつては必然的であつたといつてもいい。なぜなら、科挙合格者を父親に生まれ、幼い頃に『芥子園画伝』に触れ、文人画家の素質を彼は備えていたのである。その作品は初めから文学と深く関わり、毛筆のタッチを生かすなど、文人画の申し子であつた。そうして、西洋に対する中国優位を主張するようになり、彼は伝統文化への回帰を果たしたのだといえる。中国における西洋美術の研究、紹介が衰退していったことは否定できないものの、中国美術の変革がなされたことについてはもっと評価すべきではないだろうか。外来文化に果敢に挑んだ豊子愷ゆえに、伝統革新を行ないえたのだ。

注

(1) 豊子愷作品と夢二の関連は、拙論「漫画と文化——豊子愷と竹久夢二」「比較文学」日本比較文学会報、第三十六巻、一九九四年三月、楊曉文「竹久夢二の影を出て——豊子愷と竹久夢二」「東方学」東方学会報、第八十八号、一九九四年七月、陸偉榮「豊子愷と竹久夢二——模倣から生まれた独特の絵画世界」『月刊しにか』第十二巻六号、通巻百三十六号、大修館書店、二〇〇一年六月などを参照。ミレーとの関連については、拙論「労働」「子ども」「宗教」を描く画家——豊子愷とミレー——『比較文学研究』東大比較文学会報、第八十四号、二〇〇四年十月、ゴッホとの関わりについては、拙論「豊子愷とゴッホ——ゴッホ作品を通しての伝統再発見」『日本研究』第二十九集、国際日本文化研究センター紀要、二〇〇四年十二月を参照。

(2) この点についてはGericie, R. Barmieは評述『An Artistic Exile A Life of Feng Zikai (1898-1975)』, University of California Press, 2002. p. 豊子愷《抬望眼仰天長嘯(空を仰ぎ見て嘯く)》(一九四四年『劫余漫画』一九四七年所収)を『晚笑堂画伝』(潜)所収(柳州)に基づく作品として言及し図版も掲げている。ほかに、陳星「豊子愷漫画研究」(西泠印社、二〇〇四年三月)では、陳廉貞「豊子愷先生的贈詩」(掲載書誌未詳)によって、日本の画家に好まれた曾衍東(一七五一—?)の筆法を学んだことを、豊子愷みずから陳廉貞氏に語った言葉として紹介している。

(3) 拙論「豊子愷の日本留学とその西洋美術受容」『美術フォーラム21』第九号、醍醐書房、二〇〇四年一月。

- (4) 豊子愷「中国画的特色」——画中有詩（中国画の特色——画中に詩あり）「東方雜誌」第二十四卷十一号、一九二七年六月十日。後に「豊子愷文集」芸術卷一、浙江文艺出版社・浙江教育出版社、一九九〇年九月に収録。
- (5) 拙論「豊子愷の中国美術優位論と日本——民国期の西洋美術受容」『比較文学』日本比較文学学会、第三十九卷、一九九七年三月、及び「ゴッホは文人画家か——豊子愷のゴッホ観」『比較文学研究』東大比較文学会、第七十号、一九九七年八月を参照。
- (6) 豊子愷「我的書「芥子園畫譜」」『文学』第四卷四号、上海生活書店、一九三五年四月一日。引用は「豊子愷文集」文学卷一、四七三頁。日本語訳は筆者による。
- (7) 豊子愷「中国画与西洋画」、立達学会編「二般」上海開明書店、一九二七年二期、同年二月、二〇一—二〇二頁。
- (8) 詩句は南唐後主李煜「漁父」からの摘句で、もとの詞は「浪花有意千重雪，桃花無言一隊青。一壺酒，一竿輪，世上如儂有幾人？」「中国詩人選集第十六卷 李煜」村上哲見注、岩波書店、一九五九年一月。
- (9) 注(1)に挙げた諸論文を参照。
- (10) 詳しくは注(1)に挙げた拙論「労働」「子ども」「宗教」を描く画家——豊子愷とミレー——を参照。
- (11) 『夢二画集 冬の巻』（洛陽堂、一九一〇年十一月）には、丘の上の畑に男性が鋤を手を立ち、その妻が横に座り授乳するという農民家族を描いた〈あけのかね〉がある。男性の足元には苗木が一本植えられ、遠くの丘にも畑が見え、丘と丘の間に鳥居が見える。これはミレーの〈晩鐘〉を意識した作品といえよう。また、『夢二画手本4』（岡村書店、一九三三年一月）には〈種をまく男〉が収められ、特定はできないもののゴッホかミレーによるものと思われる。また、同書には〈畑をたがやす男〉〈収穫〉があり、夢二がゴッホやミレー作品に触発され制作したことは間違いない。「ミレー（ジャン・フランソワ）名画全集」（白馬会編輯 第一輯、精華書院、一九〇三年八月）はミレー略伝のほか、〈農家の驢馬〉をはじめ二十作品を収録し、農作業、牧畜、女性の仕事を描いたものが多い。
- (12) 豊子愷「中国就像棵大树」『宇宙風』乙刊創刊号、一九三九年三月一日。「豊子愷文集」文学卷二に収録。
- (13) 注(1)に挙げた拙論「豊子愷とゴッホ——ゴッホ作品を通しての伝統再発見」参照。
- (14) 「緑鬢朱顔、重見両衰翁（緑髪朱顔だった二人の、再会はずっかり年老いて）」『申報』一九四七年七月二十九日。「豊子愷漫画全集」第八巻。
- (15) 豊子愷「中国画与遠近法（中国絵画と遠近法）」『中学生』雜誌一九三三年十二月号初出、「絵画与文学」（一九三四年）「豊子愷文集」芸術卷二に収録。
- (16) たとえば、〈香餌自香魚不食、釣竿只好立蜻蛉（餌は旨そうでも魚は食わず、竿にトンボがとまっている）〉（『子愷漫画全集・古詩新画』一九四五年）では、川辺の欄干や石積み、壁を平行線に描くが、一点透視図法では平行線は平行に描かれることはない。
- (17) 〈時衰説我書（時にはわが書を読む）〉は〈飲酒看書四十年、烏紗頭上即青天。男兒欲畫凌煙閣、第一功名不愛錢（酒を飲み、読書して四十年、烏紗帽を脱げば頭上は青空。男兒殿堂入りをしようものなら、金銭欲をまず捨てることだ）〉（一九四七年）に、〈曳

杖式（杖をひく図式）は《南北路何長、中間万弋張。不知煙霧里、幾隻到衡陽？（北から南へ遙かな道のり、待ちうけるのは幾多の狩人の矢。雲や霞を飛び越えて、雁は無事に衡陽へ辿り着けるのだろうか）》（同年）、《騎馬式（馬に乗る図式）》が《樓上黄昏、馬上黄昏（黄昏は高殿のうえにも、馬に乗る旅人にも）》（一九二六年）、《高雲共片心（高い雲に心を託して）》が《遠望可以当帰（遠望をもって帰郷とする）》（一九四二年）にそれぞれ人物ポーズが応用されたと思われる。

（18）豊子愷「中国美術在現代芸術上の勝利」『東方雜誌』第二十七卷第一号、一九三〇年一月十日、一八頁。

図版典拠

図版1 豊子愷《世上如儂有幾人？》「子愷漫画」一九二六年所収。なお、豊子愷作品の制作年は、収録画集の刊行年に従う。「豊子愷漫

画全集」第八卷、京華出版社、一九九九年二月

図版2 《湖光上緑簑》「全訳 芥子園画伝」アトリエ社、一九三五年十月

図版3 豊子愷《勞人無限意、訴与老樹知》「都會之音」一九三五年所収。前掲「豊子愷漫画全集」第五卷

図版4 竹久夢二《無題》「夢二画集 秋の巻」洛陽堂、一九一〇年十月

図版5 竹久夢二《無題》「夢二画集 冬の巻」洛陽堂、一九一〇年十一月

図版6 竹久夢二《ALONE》「夢二画集 夏の巻」洛陽堂、一九一〇年四月

図版7 豊子愷《MEDITATION》「子愷近作漫画集」一九四一年所収。前掲「豊子愷漫画全集」第五卷

図版8 《撫孤松而盤桓》前掲「全訳 芥子園画伝」

図版9 豊子愷《人閑雲不閑、松迎自来去》「画中有詩」一九四三年所収。前掲「豊子愷漫画全集」第八卷

図版10 ミレー《落葉時》一八六六年頃。「ミレー画集」福田久道編、第二輯、聚英閣、一九二三年五月

図版11 竹久夢二《雪の暮》水彩、一九一一年。竹久夢二《野に山に》一九一一年二月、洛陽堂

図版12 豊子愷《大樹被斬伐、生機並不絶。春來怒抽條、氣象何蓬勃》「大樹画冊」一九四〇年所収。前掲「豊子愷漫画全集」第八卷

図版13 《握手式》前掲「全訳 芥子園画伝」

図版14 豊子愷《我們的飛機》「毛筆画集」一九四六年所収。前掲「豊子愷漫画全集」第五卷

図版15 豊子愷《相逢不用忙帰去、明日黄花蝶也愁》一九四七年。前掲「豊子愷漫画全集」第九卷

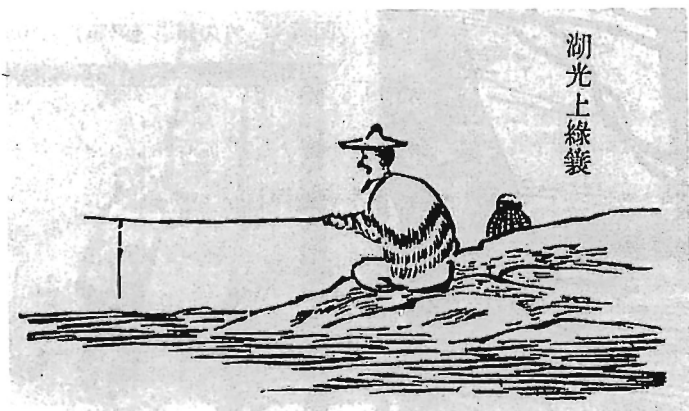
図版16 豊子愷《NAMELESS SORROW》「学生漫画」一九三一年所収。前掲「豊子愷漫画全集」第三卷

図版17 豊子愷《NAMELESS SORROW》「子愷漫画全集・学生相」一九四五年所収。前掲「豊子愷漫画全集」第三卷

図版18 豊子愷《只是青雲浮水上、教人錯認作山看》「画中有詩」一九四三年所収。前掲「豊子愷漫画全集」第八卷

図版19 蕭照《画手本》前掲「全訳 芥子園画伝」

図版2 《湖光上緑簑》『全訳 芥子園画伝』より



図版3 豊子愷《劳人無限意、訴与老樹知》1935年



図版1 豊子愷《世上如儂有幾人?》1926年



圖版 6 竹久夢二《ALONE》1910年



ALONE

圖版 4 竹久夢二《無題》1910年



圖版 5 竹久夢二《無題》1910年



圖版 7 豐子愷《MEDITATION》1941年



図版10 ミレー 《落葉時》 1866年頃



図版 8 《撫孤松而盤桓》『全訳芥子園画伝』より



図版 9 豊子愷《人閑雲不開、松辺自来去》1943年

図版11 竹久夢二《雪の暮》 1911年



図版12 豐子愷《大樹被斬伐、生機並不絕。春來怒抽條、氣象何蓬勃》1940年



図版14 豐子愷《我們的飛機》1946年



図版15 豐子愷《相逢不用忙歸去、明日黃花蝶也愁》1947年



図版13 《携手式》『全訳 芥子園画伝』より



図版18 豊子愷《只是青雲浮水上、教人錯認作山看》1943年



図版19 蕭照《画手本》「全訳 芥子園画伝」より



図版16 豊子愷《NAMELESS SORROW》1931年



図版17 豊子愷《NAMELESS SORROW》1945年

